الفن في الرواية المنجز الروائي لواسيني الأعرج –نموذجا

أ_صابر حرابي
المدرسة العليا للأساتذة –بوزريعة -الجزائر

"الرواية عمارة وموسيقى "
جمال الغيطاني

" إن الإنسانية في نهاية المطاف لا تكتب سوى نص واحد"
جيرار جينيت

*** في البدء : تشعبات :**

ما سر الكتابة/ الرواية/ الحياة/ الحقيقة/ الوجود؟ وأين تكمن شعريتها ؟

إنه تساؤل شمولي معقد، وهو الأبجدية البدئية التي فاضت منها انشغالات الانسان/ الذات المبدعة، في علاقة تصادمه واحتدامه مع شواغل الفن والسياق والفكر والآخر. وهو السؤال الذي ظل يتعقب العمل الذي حاول فك العلاقة الجدلية، المتواشجة بين الذات والإبداع. إنه محور إشكالية الخلق الفني/ الفكري. أي يتموضع قبل وبعد العمل الذي أبدع منتوجا فنيا.

غير أننا في هذه المقاربة، سنقتصر على جانب من هذه العلاقة، تمس توجهات الفن المتشعبة في اتجاهات وفتوحات الرواية، الأكثر تشعبا وانفتاحا وشمولية Totalité. أي مدى تمثل الفن للفن، باعتبار أن الرواية فن خلاسي يحتوي ويمتص عديد الحقول المعرفية والمدونات الفنية، ويتقاطع ويتحاور معها. ولما كانت الرواية في إحدى تعاريفها غير المنتهية، هي ذلك الخطاب المعرفي الذي يحكي/ يسرد بجمال، وقوامه الحرية –المتأصلة أساسا في كل فن خلاق –كأفق واسع ومرتكز صميمي، فإنها المدونة الأكثر سجالا واستقراء للعلاقة بين الذات والفن من جهة، وبين الفن والحقيقة من جهة ثانية.

وذلك من خلال قدرة الرواية التي تترافد داخلها آليات الفكر وسحر الفن، القادرة على اقتناص أقصى الدلالات الرؤيوية والجمالية معا. أي تغدو ممارسة ثقافية تنظم التشظيات بين الذات المبدعة والسياق/ الآخر والواقع والتاريخ. كما تحاول موضعتها في اتساق طافح ودقيق، وإن بدا عصيا منفلتا غير متسق، وذلك كي يشاكل اللاطمأنينة في الحقيقة والوجود. إذ لا يقينا في الرواية، سوى ديمة الحفر في السؤال والجماليات، ومن ثمة تتقاطع الرواية مع الفكر ومع الفنون، في محور الجمال.

من هنا، نقّب أهم وألمع منظر للرواية، ميخائيل باختين (1893 –1975) في جذور الجنس الروائي، من حيث أصوله الكرنفالية –الضحك والرقص الشعبي –في أعمال رابلي ودستويفسكي. ومنح باختين الرواية مناخات جديدة، تتصل بضواحي الحكايات وترتبط بتهويمات الفن. ومنحها تعاريف تشبه البحث عن النص الغائب، المندس بين الأنا والمجموع

من جهة، وبين الرواية والجمالية من جهة ثانية. إنها (الفن غير المنته، وشكل الأشكال الذي يقترض من سائر الفنون)1.

وهو ما جعل التشابك بين الفن والرواية يصبح أكثر عمقا وتواشجا، من حيث أن كلاهما يؤرخ ويحاول القبض على الشعرية الوجودية، بما يكتنفها من غموض واعتياص. لذلك لم يستطع الفن عبر أداة واحدة الإلمام بالجمالية الوجودية، لذلك يرفد الفن الرواية، تقصيا للشعور الجمالي الحقيقي 2، والرواية هي المقاربة التفكيكية لهذا الشعور. وإذا كانت الفنون تتمظهر في أشكال حسية وملموسة، فإن الرواية تسلك منحى التخييل الذي يسبر أغوار العقل والذات، فالفن هو الشكل الحسي للمخيال الروائي في مساراته المعقدة. من خلال تقنيات جوانية وبرانية، يترصع بها المحكي الروائي.

من هذا المنطلق، نحاول تبيان تلمسات الرواية الواسينية للفن، في نثارها ومعمارها. ولا شك أن الروائي الجزائري واسيني الأعرج، يقدم تجربة ريادية تنتمي إلى كتابات الحداثة وما بعدها. إذ يطرح هذا المنجز الروائي مشروعا ينهض على التعدد والمغايرة، والتتابع كذلك. إذ لا تستقر الرواية الواسينية على مقترح كتابي جاهز، وإنما تلجأ إلى جماليات تمس البنينة والرؤية، مستهلة توجهات جديدة في التطريس الحداثي للرواية. من هنا يسعى الروائي إلى (تجاوز الخطية المنوالية نحو شكل مغاير للمعيار المكرس سابقا)3. أي تندرج ضمن تجديد الكتابة الروائية العربية في ظل حداثة مأزومة.

وذلك من خلال الوعي الشديد بأهمية المرجعيات التراثية والفنية من جهة، والوعي بممكنات التخييل من جهة ثانية. من حيث انشداد الكتابة إلى آليات سردية، لا تهيكل اللغة والمعمار كمعطى جاهز، بل تسعى إلى هز اليقينيات، في ممارسة تضيئها حساسية عالية للذات ومعرفة للسياق. لذلك نلحظ ذلك التبدل في إيقاع السرد للرواية الواسينية، وتنويع الانساق من رواية إلى أخرى، لكن ثمة رؤية ثابتة، هي نقطة ارتكاز، تخلي من الرواية خطابا متصاديا خلاسيا متسقا، هي مساءلة الموروث الفني.

إذ يمثل التراث الفني، إحدى أهم التيمات المركزية في المنجز الروائي لواسيني الأعرج، من حيث تمثل رؤية التراث للفن والذات، ومحاورة هذا الموروث من خلال استرداد التقاليد السردية الضائعة، ومن موقع سجال التراث للإبداع. ومن ثمة تشكل الرواية الواسينية نسقا مع المراجع. فهذه الصيرورة بين الرواية والتراث الفني، تسعى إلى تجذير الكتابة في الهوية الثقافية (إذ أن كل نص لا ينتمي إلى نسق هو نص شائه وفقير)4 كما يكتب فيصل دراج.

من هنا نجد هذا الاكتظاظ المعرفي والجمالي في الرمال السردية المترامية للرواية الواسينية. إنها مشروع ينهض على المثاقفة المركبة، التي تنطلق من الذات نحو الآخر، وتتمثل الموروث الفني في صناعة رواية لها مسوغاتها وهويتها وعوالمها، التي تطبعها بالخصوصية والفرادة. وهو الوعي الحداثي الذي يمنح الرواية قدرة تأويل المحيط الخارجي،

من خلال التفاعل مع الذات بكل مرجعياتها، وعبر الاندغام النسقي في الموروث الفني في رؤاه النافذة، التي تنطلق من حرية الشكل أساسا، لذلك تتبدى الرواية الواسينية متعددة الإحالة والمتكأ. ومسكونة بهاجس الانعتاق، أي إبراز الحساسية الجمالية والوجودية للذات والثقافة.

بهذا الطرح، ينطوي المنجز الروائي لواسيني الأعرج على تلمسات الفعل الثقافي، وفق تقنيات خداع سرد ما بعد الحاثة، من خلال الغواية الشديدة بالتشكيل والتطريس والمعمار. وذلك من حيث التبئير على مرجعيات جمالية تجعل المحكي الروائي في دينامية متصلة، تقول الذات والفن والآخر، أي تقولب الرواية في (محكي المحكيات)5. ومن خلال هذه الرهانات السردية ومداراتها، تتسامق منعرجات الرواية الواسينية، الثابتة والمتحولة في آن.

تأسيسا على هذا، تطرح المقاربة إشكاليتين: الأولى علاقة الرواية بالفنون، والثانية علاقة الرواية الواسنية بالموروث الفني. غير أن الفن لم يبرح بعض الكتابات العربية والعالمية، من هنا تجدر الإشارة إلى ذلك التقاطع والتواشج، الذي يسم الرواية الواسينية بنوع من النسقية والاتساق، وهو ما يضمن هويتها وسيرورتها، أي (صفة المعاصرة اللازمية)6 كما يكتب بنسالم حميش.

1 _ التوالد النصي، الفن والتراث/ لماذ ؟

هل يمكن القول، إن الحضارة - العربية الإسلامية والغربية -، تتأثث في إحدى جوانبها، على ارتقاء الحقول الفنية بعلاماتها غير اللغوية، واندغامها في الأطر الفكرية التنويرية، ضمن جدلية التجاذب والحوار، لاعتبارات لها منطق الشمول والوعي المعرفي؟ فكلا الحضارتين، قامتا على المعرفة المتساندة بالفن والفكر، تلك المعرفة التي تدرك جيدا العلاقة المتكاملة بين الفن والفكر، في إنتاج الإبداع الخلاق، أي الوعي بالشكل الفني. ويمكن تثوير التساؤل هكذا : كيف يجسد الفن الفكر؟ أي كيف يهندس المعنى؟ في أيقونات دائمة الحراك، الصورة، الموسيقى، الزخرفة...

والرواية ترهن تمثلات الفن في إحدى طرائق السرد، في العلامات اللغوية - أي في الإنشاء، كما يقترح كمال أبو ديب، بدل الخطاب 7- غير المطمئنة، وغير المشفرة. لقد طرح رولان بارث وجاك دريدا وميشيل فوكو وادوارد سعيد هذه التساؤلات الأبجدية، وقدموا طروحا تتصل بالسياق. غير أن بارث كان يؤكد على المسألة، عندما أوعز شبقية النص إلى التلذذ والمتعة في درجات الكتابة 8. وربط ادوارد سعيد بين الكتابة والحسية الروحية، الحسية بمفاهيمها التشريحية.

ومن هنا انبجست الثنائيات المطردة: الشكل والمعنى، الجسد والروح، الذات والآخر، الفن والفكر، الوعي واللاوعي، لإنتاج أساليب قولية / تعبيرية تضيء – بفعل التنافر والتشاكل – بعضها 9. وإذ نحاول الإشارة إلى حضور الفنون في الحضارة العربية الإسلامية، فإننا نلحظ التراث كجمالية ومخيال، سيمنح الكتابة شعرية، ونبضا تخييليا في التعبير

الأيقوني، من خلال الارتباط بالحواس، سيما البصر، آلية اكتشاف الواقع على شاشة العين، أي تحاكي الكتابة التشظي والتفكك والتعدد الخارجي، في تلوناتها. من هنا منح التراث للعلامة الفنية درجة عالية من الأهمية (وهي الوسيلة والمادة التي تربط الإنسان بالمطلق، وتوقد العلاقة الميتافيزيقية)10.

ويبرز ذلك من خلال توطين الجمالية التراثية لفن العمارة والزخرفة والأرابيسك، على خلفية الرؤية الدينية المقدسة، وفق حساسية تحافظ على المخيال الاجتماعي للسياق/ التاريخ والمجتمع. تجلى ذلك، في تشكيلات هندسية دائرية، تتبطن فكرة استدارة الوجود من جهة، ووحدة الوجود من جهة ثانية، كما لاحظ كانت في نواميس كتابات ابن عربي، وفي فن الأرابيسك بنمنماته اللامتناهية، والتي تعكس توازنات الصيغة واتساق موسيقى الوجود، وتشخص التضادية المتواترة بين الرؤية والفن.

والثقافة الإسلامية أولت اهتماما لحقول الفن، فأبو حامد الغزالي، أحد أهم المتصوفة، نجده في كتابه " مشكاة الأنوار " يشرح على لسان مريده، المنظور القلبي، أو البصري الذي يصحح الأوهام السبعة، التي تتعثر بها حاسة البصر، من كونها ترى البعيدة أصغر من القريبة، ولا ترى ما هو مخفي عنها. وهو ما يؤكد على عين البصيرة –التي نسميها التأويل السيميائي، وكأن الغزالي يتحدث عن المشهد والتجريد التشكيلي. كما أن السهروردي يولي أهمية إلى العلامة المدمجة بين الصوت واللون، فيعتمد على التنويع الموسيقي اللوني، باعتبار أن اللون صائت، وأن لكل لون صوته الخاص، وأزيزه وصداه الروحي.

إننا نلاحظ زهوا وألقا وانعتاقا نحو السماء في فن العمارة الزخرفة الإسلامية، تنفك من الطروحات الصوفية التراجيدية للمقدس. من هنا نهض الموروث الكتابي العربي، على الجمالية في الإنشاء/ التعبير. ما تجلى في الفن المحسوس، تمظهر في أنساق الكتابة العربية، تحاورا وتشاكلا وتناغما. إذ تمظهرت هذه الزئبقية المتوالدة في أرقى وأنضج إبداع سردي عربي، ونقصد " ألف ليلة ولية ". حيث يتمفصل الحكي الدائري المشجر، المتناسل- الذي يشبه لعبة الدمى الروسية- في تشكيلات حكائية تمتص فنون الزخرفة والعمارة، من حيث الاتساعية و البداية التي تستعصي على الانتهاء. حكايات تتوالد من الأصل، الإطار الأعلى، وتذوب في منواليات دائرية، تماما مثل التطريس الأرابيسكي، إنه (سحر الحكاية في معمارها)11، وحقيقة الزخرفة في عمارتها.

ولقد لاحظ بورخيس هذا التداخل بين الفنون البصرية والفنون الكتابية في الثقافة العربية، وفكك هذا التواشج فنا، في قصة ابن رشد، في كتابه " المرايا والمتاهات " . كما يحضر الفن في " ألف ليلة وليلة " من خلال حكايات الطرب والموسيقى، كمناخات فنية لازمة. وألّف الفارابي الفيلسوف كتاب " جوامع علم الموسيقى " . كما اعتنت المدونة الصوفية في إحدى أهم أقطابها، بالموسيقى، ويتضح هذا في مولوية جلال الدين الرومي، بشطحاتها وحضرتها.

ندرك من هذا، أن التراث العربي الإسلامي قد اهتم بالفنون اهتماما بالغا، هذا التراث الذي (أبدع فضاءات معمارية ومؤلفات فنية تنضح سحر وقلقا، وصاغ فكرا لا يتلذذ بالجمال فحسب، بل يشغف به ويضيع داخله)12. لذلك ربط توفيق الحكيم ربطا وثيقا بين الفكر والفن والأدب في كتابه " فن الأدب" . ووفق هذه الخلفية، صاغت الحداثة الغربية/ الرواية العالمية طروحاتها التجديدية، التي لم تنطلق من العدم، بل من معرفة مؤثثة، تكشف عن فجوات العلاقة التحاورية، بين الصيرورة الاجتماعية والأشكال الثابتة، أي النظر في الصيغ النموذجية التي لم تعد وظيفية.

إذ ارتبطت الحداثة الغربية/ الرواية العالمية –كنتيجة منطقية للحركية –بمشاريع فكرية وفنية، بعد تمثلات دقيقة للموروث، والممكنات التعبيرية. حيث أعادت النظر في الحمولة الجديدة للإرث الديني والأدبي 13، ومدى تبني الكتابة الأدبية لهذا الإرث في مستوياته الجدلية والفكرية، من خلال حفريات تجلي الخصوصية والشمولية. ولقد وعت الحداثة الغربية / الرواية العالمية في توجهاتها، بأهمية الشكل والأسلوب، لذلك بحثت في الفن القوطي، الذي يجسد معنى الوجود –في تصورهم - في منحنيات زخرفية مستمدة من الطبيعة، النبتات والحيونات.

من هنا، أخذ الأدب في أسلبة الكتابة، وحواريتها الفنية والفكرية (في ممارسات غير نصية، لها حمولات جمالية وإيديولوجية)14. من هذا الوعي، وبهذه الخلفية، استدركت الرواية العالمية قيمها الجمالية والدلالية، مازجت في معمارية مترامية، ذات طبقات متشظية، بين جدائل الفن ودقائق الفكر. لذلك كان ميلان كونديرا يرى أن الرواية اختصرت العلوم والفنون في أربعة قرون فقط، موازاة بتاريخ انفجار الحقول المعرفية. فمن سريفانتيس في " دون كيشوت " في مطلع القرن السابع عشر، إلى تموجات كتابة ما بعد الحداثة، والرواية تغير إهابها، باحثة عن شعرية الإنسان في شعرية الوجود 15، أي البحث عن جماليات التعبير في متاهة الحياة.

فمع أورهان باموق –الروائي التركي الحائز على جائزة نوبل –تستعير الرواية من فن العمارة والنمنمة الإسلامية. ويفكك ماريو فارغاس يوسا العلاقة بين الذات المكبوتة ووهج الواقع من جهة، وبين الوعي الفني وعلم النفس من جهة أخرى، في سردية شرهة، تتموج على خلفية الفن التشكيل وتتناص معه. كما نجد ذلك التماثل والتساوق في أعمال غارسيا ماركيز – رواية " خريف البطريارك " و " مئة عام من العزلة " تحديدا –بين موسيقى الكاريبي وفنونها، وبين الهيكلة والأنساق البنائية والسردية للرواية (كان المزج لازما انفجاريا بين الموسيقى والكتابة)16 يقول ماركيز.

من الثورة العارمة التي أحدثتها الرواية العالمية – الرواية الأمريكو لاتينية على وجه الخصوص – باستثمارها الفنون، سلك جمال الغيطاني بريادية وفرادة، طريقا محاذيا للرواية العالمية، وحطم التقاليد السردية التي كانت ترزح فيها الرواية العربية. حيث التفت الغيطاني

إلى العمارة والزخرفة الإسلامية، ورصّع الرواية بهذه الفنون، كذاكرة للنص من جهة، وإرهاف لذاكرة الموروث من جهة ثانية. يقول الغيطاني (إنني مدين للتراث، للعمارة الإسلامية، وأنا استفدت من فنون التراث)17، وهو ما يتجلى في " رشحات الحمراء " و "خطط الغيطاني " و " متون الأهرام " ... كما استثمر صنع الله ابراهيم فن النحت، متكئا على أعمال مايكل أنجيلو. وهكذا تتناص روايات رشيد بوجدرة بالفنون التشكيلية، وفنون السينما والسيناريو وفق منظورات متباينة.

وفق هذا المعطى، تأتي تجربة واسيني الأعرج، لتراهن على الشكل ثم الشكل، ثم الشكل الأصيل، أي ترهين التراث الفني، وتوطينه في تشكيلات متجذرة ومفتوحة في أن. أي رهانات سردية تستمد وضاءتها ورؤيتها، من سحر القص وغواية الفن، في معارضة ومحاورة. ذلك أن رواية واسيني الأعرج تتكئ على مرجعيات متعددة، لقيمتها وصفاء أدواتها.

من هنا، كيف يهاجر الفن إلى المحكي الروائي، دون أن يفقد المحكي فرادته وخصوصياته؟

2 _ عتبة منهجية، بماذا ؟

تنحو هذه المقاربة منحى تطبيقيا، يمطط مناهج عديدة ومتآزرة، بغية استقصاء الأبعاد الجمالية لحضور المرجعيات الفنية في المحكي الروائي. وهي شبكة من القراءات الجوانية والبرانية، تستميز بالتأويل والانفتاح، المحايث لاتساعية الرواية الواسينية في تعددها الخطابي Pluridiscursivité. كون المحكي الواسيني ينتمي إلى السرديات الحداثية، ذات (المزج الروائي)18. وهو ما يخلي القراءة تبئر على مستويات مغايرة، ورؤى مختلفة. وهذه الشبكة القرائية، ترى تخلّق النص زئبيقي غير مكتمل، يتمظهر كخطاب من العلامات، أو نظام من المعاني19.

كما تحاول هذه الشبكة، تشخيص رؤى الذات في شروخها وعلاقاتها بالسياق/ المرجع/ الواقع/ التاريخ/ الآخر، في نطاق التخييل الفني. وإذ يتمثّل المحكي الروائي رهانات تراثية فنية، فإنه ينحو إلى تثوير فائض المعنى – بتعبير بول ريكور – من خلال التبئير على قيم ثابتة ومتحولة. ومن هنا، تتلاحم ضمن شبكة القراءة، نظريات التناص، والقراءة والتأويل، والسرديات الحداثية، بغية القبض على انفلتات واستيهامات الخطاب والحكي والنص والفن والرؤى. أي شبكة تواشجية بنائية شكلية، تنطلق من عتبات المحكي إلى تطريساته وتشعباته.

غير أن هذه الشبكة القرائية/ النظرية، تظل مسلكا تقريبيا فقط، إذ لا يمكن فك تلك العلامات الجدلية المتحكمة في عملية الخلق الفني، حيث إفضاءات الذات في تلونات التعبير. فالنظريات (تظل جديدة تماما إذا صمدت أمام تحديات كبيرة، لكنها تبقى دائما مؤقتة)20. كما أن طبيعة المنهج، تتطلب استدعاء نظرية المتعاليات النصية la transtextualéti التي أرسى قواعدها رائد الشعريات المعاصرة جيرار جينيت، في كتابه "

أطراس Palipsestes " ووسع من صورة البنية الفضائية في كتابه " عتبات Seuils " حيث الخروج إلى هوامش النص على حساب مركزيته.

ونسترفد طروحات نظرية القراءة، والسيميائيات السردية، للإشباع الدلالي وانسجام التأويل، فالأثر الأدبي مادة كسولة، يتعين على القارئ اتخاذ استراتيجيات تمسك بناصية الأبعاد الدلالية والشعرية. ذلك أن النص يشكل إطارا فسيحا للتفاعل (بين استراتيجية المؤلف واستراتيجية القارئ)20. فالمعمار الروائي لواسيني الأعرج يعتمل على لوحات فنية خارجية وداخلية، تشكل شعرية المشهد السردي، أي ينأى عن الخطية الكتابية. ومن ثمة، الابتعاد من جهة أخرى، عن السرديات الواصفة، والانخراط في السرديات الشعرية/ السيميائية، المشاكلة لروح العصر، من حيث المرونة والتشظي والانفتاح 21.

من هذا البرنامج السردي، يتاخم المحكي شعرية القول الروائي، من حيث توجيه التبئير وتقوية الدلالة، والقدرة على تفكيك السرد الناقل والسرد المنقول، وإضاءة العلاقات عبر النصية، مما يسهم في شد الرواية بالمراجع الفنية، بالمعارضة والتحويل. ومن ثمة تخرج آليات القراءة مما آلي، لتصل إلى ما هو دلالي وجمالي. مما يخلي تخلق الرواية تنزاح من علاقاتها بالمراجع الفنية والسياق.

3 _ الرواية الفسيفسائية ، كيف ؟

يكتب واسيني الأعرج (عندما أكتب لي نصان في رأسي: ألف ليلة وليلة، ودون كيشوت)22 . يحيل هذا النص الفوقي، إلى فعل التحاور والتجاوز، كأساس ترتكز عليه الرواية الواسينية، أي هو المرتكز الذي يضع الرواية في مناخات تتخلق في مدارات التراث، وتوطينه. فالرواية الواسينية / الحداثية تنصاع، تحاورا مع المراجع، لتأثيث خطاب يفعّل المقابسات المضيئة، يخرج إلى نمط بديل، يشي بإغراق الرواية في كيانات فنية/ ذتية، محايثة للنسق الثقافي.

وهو إهاب الرواية الفسيفسائية، ذات النصية المغايرة، في لغتها وأنساقها المشفرة. من هذه الخلفية، نحو تجذير الرواية في الشكل التراثي/ الفني " ألف ليلة وليلة " بكل مستوياتها الشعرية، تترصع الرواية الواسينية بمظاهر وأشكال الفنون، أداة ورؤية، أي تشكيلا وتبئيرا. مما يجعل هذه الرواية لا تستقر على منوال ثابت، بل تجاري الميتارواية في تطريساتها، والرواية المتشعبة، حيث تثوير ضوابط السرد، في لولبيات- وفق المصطلح الذي استخدمه فلوبير 23 –تصل حد التتويه.

من خلال استناد الرواية على هذه التشكيل الخلاسي للسرد، يسعى الروائي نحو توظيف الصوت والصورة والموسيقى والفن التشكيلي، وفق طرائق جمالية، منسقة بهيئات عديدة ومتباينة. فاتحا بذلك سجال الكتابة على آفاق التخييل. وتعمل هذه التطريسات كالوسائط الموصلة بين القارئ والمحكي. كما تخفف من الأبعاد التسطيحية للوصف التمثيلي، إحالته إلى الوصف المنتجdiscription productive، من خلال وظائف السيميوزيس،

في قبضها على الدلالة الجمالية بين الدال والمدلول (من خلال التداخل بين التمثيل والموضوع والمؤول)24 . أي الإيهام أن العمل الروائي هو تجسيد للمخيال الفني، بتهويماته غير اللغوية/ البصرية والسمعية.

وفق هذا الطرح، تتهيكل الرواية الواسينية، وفق حقول نظرية التعالي النصي la transcendanc، بهيئات موسيقية ومعمارية وزخرفية. وهي إذ تتراوح بين هذا الترصيع، فإنها تمرر خطاب الذات والهوية، وتؤكد على تداخل/ حوار الفنون، واتساعية الرواية الحداثية، ولقد قال سارتر (ما من فن إلا من أجل الآخر وبواسطته)5 2. فالرواية الواسينية تتشرب معمارية " ألف ليلة ليلة " من حيث التطريس الفني.

أ_ جماليات الإيقاع الموسيقي :

تشتغل الرواية الواسينية على الموسيقى الأندلسية، والموسيقى العالمية/ الأوبرا، كتناص مع الموروث الموسيقي العالمي، من حيث الروية والتشكيل. أي أن المحكي يكتب/ يبنى على هيئة الموسيقى، وتقدم حولها إضاءات ومعارف، من خلال تقنية العتبات، في التعالق النصي والتناص والمتناص. إذ يتحرك الناص –من خلال استرفاد الصوت الموسيقي - في استبصار د اخلي عميق يتبدل، من معمارية خطية، إلى التموج في فضاءات تنقل الذبذبات المندسة في شروخ الذات. أي محاولة القبض على الزفرات من جهة، وتزيين الإهاب الروائي بشعرية قشيبة، لها إرهاصات الصوت وتلمساته.

فالروائي يصغي إلى منابت الروح في صدى لغوي. ويتجلى ذلك أولا في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –رمل الماية " حيث يتمفصل السرد بدءا، من احتفاء العتبة/ العنوان بالموسيقى، كنص يعضد إنتاجية المحكي الروائي 26، ويموضعه في مناخات موسيقية تراثية، تصل إلى هيكلة الرواية كلها إلى إيقاع موسيقي. تتجاذبه لولبيات الحركة الموسيقية الدائرية في " ألف ليلة وليلة " المتناسلة، وأشجان النغم الموسيقي الأندلسي المبحوح والخبيء، الطالع من زمن فردوسي ضائع.

وعندما نرصد عنوان الرواية الفرعي " رمل الماية " في معانيه، نجدها تتسلل إلى معاني الخفوت والعودة والهسهسة والهدوء. إذ أن رمل الماية، إيقاع موسيقي أندلسي سلس، يأتي كنوبة إيقاعية ختامية، أو كلازمة تغلق التصاعد والتنامي الموسيقي المتسارع والصاخب 27. ويعزف الإيقاع بآلة وترية واحدة، أي أنه صوت دافئ، يميس في الأسى وأوجاع الذاكرة. من هنا تنتسج الرواية في تموجات هذا النشيد الأندلسي المقموع 28. ولقد أدرج/ رشق الروائي هذا العنوان بكل حمولته الفنية، في صدر الرواية للإيحاء إلى إيقاع النص المجاري، والمتمثل في مرجعية " ألف ليلة وليلة " والموسيقى الأندلسية، أي الإنصات العميق إلى الجماليات التراث الفني.

فالرواية من مناصها تلفعت بالفن. وإذ نتعمق الهيكلة السردية، نلفي تلك الدائرية التي تخرق سحر الحكاية، من خلال تشظي الأزمنة وتداخلها فيما بينها، ومن خلال الرؤى

التراجيدية التي تبوح بها الشخوص الأندلسية، ومخيال الرواية العام. كون الرواية تروي/ تسرد مواجع التاريخ، ما لم يقله التاريخ الرسمي. ونلاحظ أن عدد فصول الرواية الثمانية 29، هي نفسها عدد النوتات الموسيقية " دو، ري، مي، فا، صي، لا، صو، دو " وتتوزع هذه النوتات/ الفصول، طولا وقصرا، سرعة وتبطئة، مثل المقاطع الموسيقة، إذ يمتد الفصل الأول من ص 05 إلى ص 45 . ثم تنحسر الفصول تنازلا، حتى إذا بلغت الختام، اطردت وتكاثفت، وبالتالي تنطلق من القلة، ثم تطول، ثم تعود إلى القلة.

وهذه الهيكلة الدائرية تسمح للنص/ الناص القدرة على استثمار أقصى صورة ممكنة للأصوات التاريخية والواقعية، وجس نبضات الفن الموسيقي، من خلال التوغل في أقاصي الماضي – عبر تقنية الفلاش باك – وحتى استشراف المستقبل. كما تعضد رؤية الصيغة الروائية، المكثفة لرؤية الخطاب المنفتح على التشكيل الفني. ومن خلال هذا الترقيش المناصي، والتعالق النصي مع إطار الموسيقى الأندلسية، والتناص مع توالدية ودائرية "ألف ليلة وليلة" ترسخ الرواية ذروة العلاقة التحاورية مع الفن من جهة، وترسخ تعالق الرواية مع المرجع من جهة ثانية.

في تجربة أخرى للروائي " سيدة المقام " ينوّع واسيني الأعرج من الإيقاع الموسيقي، من التراث العربي الإسلامي، إلى العالمي. إذ تتموج الرواية في تباريح الأوبرا العالمية، ويعزز هذا قول الروائي (إن الأوبرا في أعماقي)30. والقارئ المتبصر يستشف هذا الإيقاع من خلال بنية السرد اللولبية، حيث يطرد طليقا دائريا مديدا، حيث تحبك الجمل والفقرات، في صوغ شعري مسترسل، طافح، يطغى على السرد الواقعي الدقيق، في كتابة كالبحر، عصية على الامتلاك.

وهي تشعبات سردية، تجعل من الأوبرا أرضية وخلفية لها، إذ يتمفصل السرد في رقصات مريم، الشخصية المحورية في الرواية 31، على إيقاع أوبرا شهرزاد، في البالية، وهي الموسيقى المستوحاة من أعمال تشايكوفسكي، وموزارت، وفاغنر ..حيث يتسربل السرد في تهويمات النغم الموسيقي المتعالي، وتنتقل أنساق القص من التجريدية، إلى هيئة حسية. ويتجلى هذا في مقاطع طويلة للرواية، تصور مشاهد بصرية/ سمعية لرقصات مريم. ويحاول السرد، بأقصى ما أوتي من ممكنات التخييل والتصوير والأيقونات اللغوية المتفجرة، محاكاة موسيقى الأوبرا. يكتب الروائي (دوري يا مريم دوري.. الآلات تتذابح.. والأصوات تزداد حدة.. والوجه الحزين يأتي.. وشهرزاد بنشوة الانتصار.. انتصار الحكاية على الخطاب ..)32.

ويواصل السرد، تقصي/ رصد هذه النبرة الموسيقية اللغوية في ستة عشر صفحة كاملة، تاركا العنان لشعرية اللغة، في محاولة الامساك على مناهل الرؤية العذراء وتدفقاتها، إلى مستوى التماس مع الحواس، مخترقة غشاء الذاكرة وصدى السياق/ الواقع والتاريخ، في

مسارات درامية وتراجيدية – وهي أهم تيمات الرواية الواسينية – هذا السرد، بخلاسيته المتشعبة، يموسق الكتابة، ويجرح الأبعاد الدلالية ويمدح الأبعاد الشعرية.

فالرواية " سيدة المقام " وفق هذه الطرائق السردية المتدفقة (تحاكي فنون التأليف الموسيقي)33، وتذيب مساحة تواشج الفنون، ضمن التعالق النصي مع المراجع التراثية الفنية العالمية: فتحضر شهرزاد، والأوبرا العالمية، والمقام الأندلسي الذي رصّع به المناص/ العنوان الرئيسي، كتثوير دلالي على شعرية الإيقاع الذي يتلولب فيه السرد إنها منوالية (عصية وجد معقدة)34 يقول واسيني الأعرج. وهي كتابة تنطلق من الذات نحو الآخر، من الفن إلى الفن.

في رواية " سوناتا لأشباح القدس " يواصل الروائي تمثل الموسيقى، في مسرودة طافحة بالفنون، إذ ترقش العتبة بلازمة موسيقية لافتة. كما تحضر الموسيقى في رواية "مملكة الفراشة " حيث يقدم الروائي معلومات وافرة على الآلات الموسيقية، في الإحالة النصية/ التهميش. فأحد أبطال الرواية موسيقي، يهتم بموسيقى الجاز العالمية. ويتوالى تمثل الموسيقى في رواية " البيت الأندلسي " حيث يرتد الروائي إلى مناخات الموسيقى الأندلسية. فعتبات الرواية تتطرس بالإحالات إلى مقامات الموسيقى الأندلسية، في أغلب العناوين الداخلية للرواية.

كما أن الإحالة/ التهميش، يضاعف ويكثف اصطباغ الرواية بالمناخات الموسيقية، إذ نلفي ذلك ماثلا، كلازمة تعضد رؤية النص. فالعناوين الداخلية ذات التوشيح الموسيقي، تضيء مفاصل السرد، وتخفف من حدته التراجيدية التاريخية، مثل " استخبار ماسيكا " حيث يحيل الروائي إلى أن الاستخبار مقام موسيقي أندلسي افتتاحي. كما نجد في العتبة الداخلية الثانية " توشية مراد باسيطا " 35، والتوشية مقطوعة موسيقية زائدة لها وظيفة إيقاعية تجميلية. كما نلفي التناص الموسيقي متواصلا في عناوين الفصول الموالية " نوبة خليج الغرباء " و " وصلة الخيبة "

وتعمل هذه التطريسات على إغراق السرد في الإيقاع الموسيقي، والإيهام الروائي، بمناخاته التعالقية. وهي رشحات تجذر هندسة المعنى والمعمار الموسيقي، إذ تسهم في إضاءة البناء الكوسمولوجي – بتعبير أمبرتو إيكو – إذ تغدو الرواية مؤهلة من حيث كونها تخييلا، حيث تعيد إنتاج معنى قابل للتأقلم 36. وهو ما يخلي الرواية دائمة التخلق والصلة بمراجعياتها الموسيقية.

ب_ جماليات فن العمارة والزخرفة :

يناوش واسيني الأعرج في مشروعه الروائي التتابعي، فنونا متعددة، ويتمظهر ذلك جليا في معمار رواية " البيت الأندلسي " التي تتاخم فن العمارة والزخرفة الإسلامية، الأندلسية تحديدا. ويقدم الروائي وفق هذه الهيكلة، مقترحا مغايرا للبناء الروائي، من حيث كتابة الرواية على هيئة العمارة الأندلسية، بكل سموقها وهيامها ودقتها

ورشاقتها..وارتباطاتها الأرضية والسماوية. إذ يتنضد السرد في طبقات تقوم على التناظر والتوازي، في محاولة التماهي/ محاكاة العمارة الأندلسية ومسالكها.

حيث يتشعب الصوغ في تراكمات إيقاعية، تساوق منعرجات الهندسة المعمارية الأندلسية، من حيث طول الجملة وقصرها، شعريتها وواقيتها، تقطيع السرد، كبح الوصف، وامتداده، التوصيف الجواني للمعاني تارة، ورسم الشخوص في حسيتها الفيزيقية تارة أخرى، ثمالة اللغة المعتقة، البداية بالعتبات التي تشبه النواصي والنقوش... وكلها تضمخ الرواية في إيقاع شعري، ينفلت من أسر اللحظة، ليتوه في أزمنة فردوسية، تتحرر في زئبقيتها الأفضية المكانية.

غير أن الكتابة وهي ترصد بشفافية، رشحات الفن المعماري الأندلسي، تظل أكثر ضبابية وخلاسية، لأنها تحاول شد أقاصي المعنى والجمال في أن. فرواية " البيت الأندلسي " وفق هذا الصوغ (تشتغل على تقنية السرد المرآتي) 37. من حيث إبراز التساوق بيت خاصية السرد، والهيكلة المعمارية. فالروائي يحاول إسقاط هذه التقنيات على بناء الروية، فالسرد يتأطر بأنساق شعرية موسيقة، هي العناوين، المكثفة للإضاءة، والتي تقابلها المنمنمات على هوامش السوار في مداخل العمارة. كما أن الإحالات النصية، تأخذ سمة تمهيدية للعوالم الغامضة والزاهية في آن.

والبناء المعماري الممشوق القوام في العمارة الأندلسية، المتعالية، تقابله ترامي السرد الروائي، وامتداده في حشد التفاصيل والرؤى، والشخصيات، في نسق كتابي شعري. وإذا كانت العمارة الأندلسية الإسلامية تتعالي نحو السماء، فإن الرواية تحتدم في أزيز الواقع، و وتهوّم في الانخطافات الشعرية في آن. كما نلاحظ العمارة الأندلسية تقوم على فكرة الدائرة، التي تهيكل الخطوط، والقباب، والمنائر، والأقواس في المحارب، والنوافذ، والتي ترقشها المنمنمات النباتية اللامتناهية، هي نفسها، استدارة الزمن الروائي.

كما تستعير الرواية كيفيات التبليغ المتوازي، بين جدلية الخفاء والتجلي، الجواني والبراني، محاكاة للعمارة الإسلامية التي تتبطن الأبعاد الروحية، والجمالية. ويتمظهر في تضفير لحمة السرد، بمحكيات تراوح تجاويف الذاكرة. فالخفاء هو التاريخ، والتجلي هو الواقع، وهكذا هي حكاية البيت الأندلسي38. وهذه الخصائص تتمظهر بدءا من غلاف الرواية، الواجهة الأولى للكتاب، حيث المنمنمات والخطوط العربية التراثية تزين قطعة من قصر الداي، مما يخلي شعرية لوحة الغلاف، تضاعف تأويل رؤية الرواية، من حيث رشاقة الخط وجماله، وبعده التراجيدي الباذخ، ودقته وقوة تأويله، ولقد كتب بيكاسو (ما أن أصل إلى أقصى نقطة في الرسم، حتى أجد أن الخط العربي قد وصل إليها من زمن)39.

لذلك نلفي الرواية تعزف على تقنيات الخطوط، من حيث الغلظة، والذي يحيل إلى صوت المخطوطة الضائعة، وصوت الذاكرة الموشومة. والرقة، والذي يحيل إلى صوت الناص/ النص بواقعيته 40، وهي ظلال الخطوط في العمارة الأندلسية، المراوحة بين اللين

والشدة. وهذه المعمارية ا لرواية، تجسد الهوية العربية الإسلامية، من حيث التقاء الحب بالمعرفة في الفن، أي الغواية الجمالية التي لا تعدو أن تكون تجليا للمقدس، في محاولة القبض على الحقيقة العيصة على الإدراك.

إذ لا يقين في الكتابة والفن، سوى تطريسات، تحاول نقل الروحي إلى مادي، والعكس. لذلك تنطلق الرواية من العتبة/ العنوان، كمصباح يصوب ويوجه حركية السرد. كما أن الرواية تتغيا التفاصيل الصغيرة، ودقائق الأحداث، وتذبذبات الروح، والتي تماثلها النقوش المجهرية التي ترصع العمارة الأندلسية، أي أن الرواية - البيت الأندلسي - والعمارة (تستقصي الجوهري والنفيس في الإنسان والحياة)41. كما أت لعبة المزج في الخطابات/ الأصوات، تحاكيها تعدد الألوان والأشكال في هندسة العمارة الأندلسية. والروائي لا يكتفي بالهيكلة فحسب، بل يتقصى الكتابة عن فن النحت في فقرات طويلة من الرواية 42.

ويحيل واسيني الأعرج في " البيت الأندلسي " أن حالة العمارة الأندلسية الآن، هي نفسها حالة الإنسان العربي، ووضعية بلاده، فالعمارة الأندليسة تتهدل وتمحي، وكذلك هوية الفرد في طاحونة العولمة (فالبيت الأندلسي يعكس الحالة التي وصلت إليها البلاد)43. هكذا تتهيكل الرواية الواسينية الحداثية، الجامعة لحوار الفنون. ولقد وظف الروائي تقنيات الفن السينمائي في رواية " كتاب الأمير " عبر تقنية القص واللصق، والفلاش باك، والسرد بالصورة، الذي يصور المشاهد بالدقة كالكاميرا، حيث يرصد حركية الأحاث، وتحركات الطبيعة والشخوص المحايثة للأحداث ومسار السرد، ورؤية الصيغة الروائية، ذات التوشيح التراجيدي 44. وهذه الآليات تتموضع موجهة لسياق الرواية، وتلحم الأسباب والمسببات التي تتحكم في منطق السرد.

*** عود على بدء.. من أين ينبثق السرد ؟ :**

لا يمكن الوصول إلى (روح السرد) 45، إلا بوعي عارف. يدرك أن السرد، في جوهره، وعي بالظاهرة الإبلاغية، ويشكل بمفرده القسم الأكبر من جماليات الخطاب. فالسرد ليس أداة ناقلة وطريقة تبسيطية لتشكيل الحكاية، وإنما إحدى غايات الكتابة في مواجهة ألم القول و (التصدي للرتابة والمعيار والذات)46. وهذا الوعي، يفضي إلى شعرية الرواية. والكتابة الروائية لدى واسيني الأعرج تنطلق من هذه الخلفية في أكثر الأعمال، من حيت توطين الرؤى في ضرورات السياق والفن.

كتابة تدعو إلى التأويل والتحاور الذي يصل الاتساق مع النسق الثقافي، ومسائل الهوية. ولا تتأتى هذه الصيغة، إلا بحوار النصوص والفنون، في جدلية الحضور والغياب – والحواراية هي النظرية الجمالية للرواية، التي أرساها باختين، من خلال التنقيب في حضور الفنون في الخطاب الروائي –وهي محور نظرية التناص، التي تتمظهر كمستندات نصية يمكن أن تكون وسيلة مفيدة، تؤدي إلى حوار الثقافات والحضارات 47. وهو موئل الرواية

الواسينية، الباحثة عن أرضيات التلاقح والتناغم، في كتابة تصهر المعارف والفنون، في سيمياء النص، في شعرية المحكي الروائي.

هل يمكن القول، وفق هذا الطرح، إن الرواية هي فن الفنون ؟

الهوامش :

أ_ المدونة المدروسة :

1_ واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1993.

2_ // _ سيدة المقام – مرثيات اليوم الحزين، موفم للنشر، الجزائر، ط3، 1997.

3_ // _ كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط1،الجزائر، 2004.

4_ // _ البيت الأندلسي - Mémorium ، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010.

5_ // _ كريماتوريوم- سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2008.

6_ واسيني الأعرج _ مملكة الفراشة، كتاب دبي، الإمارات، ط1 ، 2013.

ب_ المراجع :

1 _ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الامان، الرباط، ط1، 1986، ص 15.

2_ علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن – رؤية جديدة، دار النهضة العربية، لبنان، 1985، ص 16.

3_ السعيد بوطاجين، المحكي الروائي العربي – أسئلة الذات والمجتمع، ملحق الأثر، 13/ 05/ 2014، ص 12.

4_ فيصل دراج، في نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان – المغرب، ط 1، 1999، ص 95.

5_ الطاهر روainية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1999/ 2000، ص 134.

6_ بنسالم حميش، حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، كتاب العربي، الكويت، ع 65/ 2006، ص 45.

7_ رولان بارث، ضمن مجموعة كتاب، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص 13.

8_ عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص 188.

9_ عمار بلحسن، الديني والدونيوي حول الإسلام والإبداع الأدبي والفني، ضمن مجموعة مؤلفين، الدين والمجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1990، ص 56.

10_ عبد المالك مرتض، ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 87.

11_ عمار بلحسن، الديني والدونيوي حول الإسلام والإبداع الأدبي والفني، ص 591.

12_ ريموند ويليامز، طرائق الحداثة، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت،ع 246/ 1999، ص 37.

13_ Michel Foucault, L'archeologie du savoir , ed . du Gallimard, paris, p 1969.

14_ ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكي، دار الأهالي، سوريا، ط1، 1999، ص 65.

15_ غارسيا ماركيز، ضمن ميندوز، ماركيز رائد الواقعية السحرية، ترجمة عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 120.

16_ ماركيز، المرجع نفسه، ص 137.

17_ جمال الغيطاني، بعض مكونات عالمي الروائي، ضمن مجموعة كتاب، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، ص 324.

18_ بيير زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1995، ص 165.

19_ Oswald Ducrot, Jean – Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ed, du Seuil, Paris, 1995, p193 .

20_ بول امسترونغ، القراءات المتصارعة- التنوع والمصداقية في التأويل، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة، الرباط، ط1، 2009، ص 77.

21_ أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1998، ص 21.

22_ سعيد بنكراد، السيميائيات السردية- مدخل نظري، منشرات الزمن، الرباط، 2001، ص 47.

23_ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، ط 1، 2009، ص 48.

24_ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة –الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، منشورات الاختلاف –الجزائر، ط 1، 2012، ص 167.

25_ أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 42.

26_ G. Genette, Seuils, ed. De, seuil, paris, 1987, P 73.

27. Ibid, p 78 _

28_ مشري بن خليفة، ضمن الطاهر رواينية، سرديات المحكي الروائي المغاربي الجديد، ص 288.

29_ واسيني الأعرج، رمل الماية ، ص 260.

30_ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 16.

31_ واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 73، 82، 172.

32_ إدوار الخراط، مجالدة المستحيل- مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، دار البستاني، مصر، ط 1، 2005، ص 155.

33_ واسيني الأعرج، ضمن كمال الرياحي، هكذا تحدث واسني الأعرج، ص 42.

34_ واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص 396، 429.

35_ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 07.

36_ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 27.

37_ نفسه، ص 35.

38_ نفسه، ص 103.

39_ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، ضمن كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، 2001، ص 49.

40_ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 2012، ص 142.

41_ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 124.

42_ ثيتوس بوركار، الفن الإسلامي لغته ومعناه، ترجمة خالد عبد الله، دار عيون، مصر، ط1، 1999، ص 37.

43_ ثائر سعيدي، فن السرد وفن العمارة، مجلة العربي، الكويت، ع 684/ 2011، ص 108.

44_ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 239، 256.

45_ واسيني الأعرج، كتاب الأمير ، ص 122 - 123

46_ السعيد بوطاجين، الرواية غدا، ص 41.

47_ جراهم آلان، نظرية التناص، ترجمة باسم المسالمة، دار التكوين، دمشق سوريا، ط1، 20011، ص 237.